

## Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas<sup>2</sup>

### *Women and Trees. Natural Assimilations and Feminist Self-Images*

#### RESUMEN

Lejos de ser el referente fálico, el sostén duro o mullido, o el ámbito umbroso refugio de las diosas, de las musas y las ninfas, símbolo de la humedad peligrosa de la feminidad, el árbol se presenta como un alter ego fuerte y poderoso, como atalaya, ayuda para la superación, o motivo creativo desde posiciones feministas diversas. También como elemento central de las luchas ecofeministas. Este trabajo rastrea algunas de estas propuestas para descubrir la heterogeneidad de los itinerarios. Y pretende asimismo abordar las pautas de la pertinencia de este referente natural en los discursos feministas sobre el cuerpo, el sujeto y la identidad. Estos aspectos denotan la necesidad de una reapropiación de los contenidos, las formas y el sentido que las prácticas y el pensamiento artístico de la contemporaneidad han otorgado a las vinculaciones entre las mujeres y la naturaleza.

**Palabras clave:** mujeres, naturaleza, árboles, cuerpo femenino, reapropiación, autorrepresentación.

#### ABSTRACT

Far from being a phallic allusion, the solid or soft support, the shady refuge of goddesses, nymphs and muses, or a symbol of the dangerous moisture of femininity, diverse feminist perspectives present the tree as a strong and powerful alter ego, as a vantage point, an aid to development or as a creative motif. It is also a central element of eco-feminist struggles. This paper explores some of these suggestions in order to discover the heterogeneity of the paths and likewise attempts to trace the patterns governing the pertinence of this natural allusion to feminist discourse on the body, subject and identity. These aspects denote the need to re-appropriate the content, form and meaning that contemporary artistic thought and practice have bestowed on the links between women and nature.

**Keywords:** women, nature, trees, female body, reappropriation, self-image.

#### SUMARIO

1. Cuerpo, sujeto, identidad y naturaleza. La determinación del discurso decimonónico. 2. El mito de Dafne y las mujeres árboles. Un recorrido con itinerarios diversos. 3. La apropiación del mito. Intervenciones femeninas y feministas. 4. Asimilación y autorrepresentación como determinación. Rastreando algunas conclusiones. 5. Bibliografía.

1 Universidad de Málaga, [mrg@uma.es](mailto:mrg@uma.es)

2 Este trabajo forma parte del Proyecto I+D+I Lecturas de la Historia del Arte Contemporáneo desde la perspectiva de género (HARD 2011-22541). Ministerio de Ciencia e Innovación.

## 1. Cuerpo, sujeto, identidad y naturaleza. La determinación del discurso demoníaco

Siempre me han inquietado las imágenes que muestran a mujeres subidas en los árboles o interactuando de algún modo con estos elementos de la naturaleza. ¿Qué sentido tienen? ¿Por qué han trepado hasta ahí? ¿Bajo qué voluntad esas mujeres se han encaramado a un árbol? ¿Bajo la suya propia, como un encargo expreso? ¿Quizás bajo la del artista, como materia creativa? Pero mi expectación aumenta y se sorprende con la cantidad, pues aunque lo cuantitativo en ocasiones no aclare más que un número concreto, en este caso resulta revelador. Demasiadas preguntas y quizás no tantas respuestas concluyentes. Pero intentemos al menos plantear vías de reflexión.

La primera de estas vías nos conduce a las cuestiones sobre el pensamiento y la representación del cuerpo. Pensar el cuerpo, vivir el cuerpo, representar el cuerpo es una cuestión antropológica y social, porque, como afirma David Le Breton:

Las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona. Así, muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace el mundo dualista al que está acostumbrado la sociedad occidental. En las sociedades tradicionales el cuerpo no se distingue de la persona. Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza (1995: 8).

Pero con el cuerpo moderno esta unidad se rompe, pues como sigue Le Breton:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, el «factor de individuación» (E. Durkheim), en colectividades en las que la división social es la regla. [...] El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo (1995: 8, 13).

Esta reflexión, que sitúa en su debida dimensión el asunto del cuerpo, su sentido, pensamiento y representación, como una preocupación antropológica, social, cultural y artística, se hace aún más compleja al tratar el cuerpo femenino. Podemos comprender que las mujeres, excluidas de los espacios sociales y culturales, y en definitiva de la acción, han visto cómo el cuerpo –sus cuerpos– ha sido tradicionalmente pensado, construido y representado por el imaginario patriarcal. De ahí que una de las reivindicaciones del pensamiento y activismo feminista haya sido, y continúe siéndolo, reclamar la autoría de la construcción y destino del propio cuerpo. Es decir, la mirada, la vigilancia y la representación constante del cuerpo de la mujer por el hombre, han propiciado nuevas perspectivas sobre las mujeres y sus cuerpos, como ha examinado Bordieu (2007).

Este proceso se presenta en íntima relación con el de la identidad, puesto que las identidades se constituyen en y por lo corporal. De la necesidad de definir identidades y dotarlas de significación por parte de la sociedad occidental moderna, se establece un ejercicio taxonómico de clasificación jerárquica, producto del cual se perfila el binomio cultura-naturaleza como constitutivo y representativo de otras tantas parejas de opuestos, relacionados entre sí. De este modo, hombre y mujer se definen desde la cultura y la naturaleza y, además y respectivamente, se definen alma-cuerpo, espíritu-materia, razón-emoción, pensamiento-sentimiento, trascendencia-inmanencia, superioridad-inferioridad. Si la naturaleza se considera fuerza femenina, el cuerpo de la mujer se convierte en puente entre los pedazos rotos del paraíso perdido, y permanentemente aquello que la define e identifica estará relacionado con las cualidades del ser natural: intuición, pasión, sentimiento, sensibilidad, volubilidad.

Recordemos que los discursos amparados en la racionalidad ilustrada habían sentado las bases de este dualismo en función del peso de la naturaleza esencial. Uno de los principales fundadores del llamado «patriarcado moderno», Jean-Jacques Rousseau argumentaba los aspectos constitutivos de la diferencia masculina y femenina, atribuyendo al hombre los elementos definitorios de la humanidad –civilización, cultura–, y a la mujer, aquellos que tenían que ver con los de la sexualidad –cuerpo, materia, pasión– (Cobo, 1995; Carro, 2010: 18-29). De este modo, la maternidad, las pasiones y lo privado la definían inexorablemente. La voz de Rousseau será la de la autoridad indiscutible, contribuyente a lo que la crítica feminista llama el «discurso oficial» o el «canon». No es de extrañar que la voz de Mary Wollstonecraft, manifestada en *Vindicações de los derechos de la mujer* (1792), quedara silenciada y excluida del relato oficial.

Sin embargo, la identificación de la mujer con la naturaleza ha transitado un camino de amplio recorrido. Casanova y Larumbe (2005) han analizado la conversión, desde la revolución neolítica, de cualidades positivas, vinculadas a la fortaleza, lo propiciatorio y la capacitación femenina en los ciclos vitales, la regeneración y la fertilidad<sup>3</sup>, en negativas, es decir, en atributos de la debilidad, el misterio, la oscuridad y lo incomprensible. Y con ello se conforma el estigma de soportar la responsabilidad de los males de la humanidad, la destrucción y la encarnación del mal.

El siglo XIX asistirá a una férrea alianza entre las representaciones sociales–expresiones de transmisión populares de una ideología o mentalidad, en este caso, patriarcales y misóginas–, las creaciones artísticas y los discursos pseudo-científicos, que otorgan carta de naturaleza. Por ello cuando Baudelaire desnuda su corazón con sus pensamientos – «La mujer es lo contrario del dandi. De modo que debe producir horror. La mujer tiene hambre y quiere comer, sed y quiere beber. Se encuentra en celo y quiere ser satisfecha. ¡Menudo mérito! La mujer es natural, es decir, abominable» o «la mujer no sabe separar el alma del cuerpo. Es simplista, como los animales. Un satírico diría que es así porque no tiene más que el cuerpo» (1887: 51, 77) – comprobamos el paralelismo con los ejercicios científico-filosóficos

3 Recordemos las representaciones de las venus esteatopigias o la Gran Diosa-Madre. Véanse, entre otros, Gimbutas, 1989 o Cohen, 2003.

del determinismo biológico. Dijkstra ha recopilado numerosas citas que corroboran el intento de demostrar eruditamente la inferioridad física y mental de las mujeres, su posición secundaria o inútil, sus roles esenciales y sus destinos vitales. Las voces autorizadas de Darwin o Vogt –«siempre que percibimos una similitud con la especie animal, la mujer está más cerca de ella que el hombre», en *Lecciones sobre el hombre*, 1868–, Spencer, Michelet, Comte, Lombroso y Ferrero o Moebius– la mujer es una criatura «dependiente, animalizada, que, al igual que los animales, desde tiempos inmemoriales no ha hecho otra cosa que repetirse a sí misma», en *Sobre la debilidad fisiológica de la mujer*, 1898– (cit. Dijkstra, 1986: 172, 289), atienden a una especie de compromiso-fijación por otorgar base y credibilidad científica a unas formulaciones construidas desde distintas parcelas, entre ellas la artística.

La reflexión que suscitó la obra de Renoir en el crítico contemporáneo Albert Aurier, colma las especulaciones sobre la condición natural de la mujer concebida en términos negativos, hasta el punto de hacerla competir en inferioridad de condiciones con otros seres vivos: «Ella no vive. No piensa. Nosotros, los hombres [...] todavía somos más soñadores idiotas que científicos, e insistimos estúpidamente en atribuir a la mujer nuestros propios sentimientos, nuestras emociones, los sueños de seres que viven. [...] ;Como si un gato o una víbora no tuviesen mil veces más alma que una mujer!» (*Mercure de France*, 1891, en Dijkstra, 1986: 181-182). En este mismo sentido, las declaraciones de Degas a G. Moore resultan reveladoras:

Then follows a long series conceived in the same spirit. A woman who has stepped out of a bath examines her arm. Degas says: «La bete humaine qui s'occupe d'elle même; une chatte qui se leche». Yes, it is the portrayal of the animal-life of the human being, the animal conscious of nothing but itself. «Hitherto», Degas says, as he shows his visitor three large peasant women plunging into a river, not to bathe, but to wash or cool themselves (one drags a dog in after her), «the nude has always been represented in poses which presuppose an audience, but these women of mine are honest, simple folk, unconcerned by any other interests than those involved in their physical condition. Here is another; she is washing her feet. It is as if you looked through a keyhole» (Moore, 1918).

Un Degas que había confesado: «J'ai peut-être trop considéré la femme comme un animal» (en Morel, 2012).

Lo explícito de las intenciones artísticas y de los condicionamientos androcéntricos y misóginos encuentra cabida en lo que podemos calificar como una verdadera obsesión por materializar identificaciones del principio femenino y la naturaleza. Porque a la intención de recrearse en estas representaciones, se suma la creencia firme en su «naturalidad». Pero también responden a un intento de conjurar unos miedos ancestrales al poder de la mujer, no por machacado y anulado, sentido como menos real.

## 2. El mito de Dafne y las mujeres árboles. Un recorrido con itinerarios diversos

La imagen del árbol y la asimilación con el mismo «es un motivo tan viejo, acaso, como la literatura misma: popular y erudito, bíblico y folklórico a la vez» (Quance,

2000: 123). El amor de Apolo por Dafne será su condena y la petición incauta de la ninfa para escapar del deseo, su perdición... o su elección. Transformarse para desaparecer o para reafirmarse convertida en laurel, será su destino. Los artistas se recrean en esta experiencia mítica para crear imágenes ricas en connotaciones en las que se conjugan elementos duales: placer-dolor, elección-imposición, escapatoria-refugio. Resulta un tema con múltiples posibilidades y vías por explorar. La aportación de la crítica feminista en este campo de los estudios visuales resulta de un valor inestimable para una relectura del mito. Historia ovidiana de amor, deseo, violencia y narcisismo que presenta a Dafne como una figura ambivalente con amplios registros: desde la resistencia y rebelión al patriarcado, hasta la invocación al padre, y no a la muerte, para salvarse del deseo ajeno en una reafirmación de este patriarcado; una representación del «cuerpo femenino abierto» pues su boca refiere el hueco sexual, pero también una transformación que la identifica con la vida, un acto de regeneración y afirmación vital, una reflexión sobre la identidad femenina en relación con la naturaleza con cuyas formas se puede asimilar el cuerpo femenino y al mismo tiempo un elemento que completa un ejercicio coreográfico y de emoción sonora<sup>4</sup>.

La relación mítica de la mujer con los árboles puede remontarse a la representación iconográfica del Árbol de Jesé, en la que la Virgen María ocupa una posición prominente en la cúspide del tronco del árbol genealógico<sup>5</sup>. Igualmente resultan usuales los relatos sobre las visiones o apariciones de las Vírgenes en árboles. De ahí que buena parte de la iconografía contemporánea que relaciona semántica o visualmente a la mujer con este elemento natural se sirva de esta simbiosis para mostrar la naturaleza maternal de la mujer y sus ramificaciones conceptuales, como mujer-árbol de la vida. Aunque menos tratado por el arte, la mitología clásica ofrece otro personaje en el que las referencias maternas son explícitas. Se trata de la princesa-diosa Mirra, la madre de Adonis, quien también se transformó en árbol, el proveedor del incienso mirra, de virtudes afrodisíacas.

A partir de aquí, explorar las relaciones de las mujeres con los árboles se plantea como un itinerario con una riquísima entidad monográfica de múltiples perspectivas y posibilidades en el ámbito de la cultura artística y visual contemporáneas. Rastrear el caudal connotativo, visual y semántico del tema descubre un corpus de artistas, imágenes y lecturas de una riqueza extraordinaria, y por lo tanto, abordarlo exige atender esta diversidad, en función de recursos metodológicos y conceptuales abiertos que permitan rastrear todas las posibilidades así como las contaminaciones e interrelaciones entre ellas. Árboles como refugios, atalayas naturales desde las que contemplar el mundo en perspectiva, desaparecer o hacerse ver, soñar o atisbar la realidad como lo haría un pájaro o una ardilla, son sólo algunas de las

4 Todas estas lecturas fueron propuestas por Griselda Pollock en la ponencia «Gasping at Violence: The Body's Breath in Bernini's Apollo e Dafne», en Giornata di Studi con Griselda Pollock, «La Scrittura delle Storie», Università La Sapienza, Roma, noviembre 2008. En ella Pollock resituaba el mito en estrategias visuales y conceptuales inéditas.

5 Roberta Ann Quance lo recoge a propósito de la fuente visual posible para la poesía de García Lorca (2000: 64).

motivaciones. En esta ocasión, solo nombramos algunas temáticas y obras concretas a modo de planteamiento de partida: las recreaciones finiseculares del mito de Dafne, de la madre y el árbol de la vida, como las de Segantini (*El ángel de la vida*, 1894 y *Las malas madres*, 1894); las relaciones entre las mujeres y el medio natural arbóreo en las series polinesias de Gauguin; las representaciones de las míticas hamadriades, entre las que destacamos la interpretación decadentista de Félicien Rops; las imágenes impresionistas sobre el tema, como las *Mujeres en el jardín* de Monet (1867); o las de Rossetti (*Ensueño*, 1880), Xavier Mellery (*Otoño*, 1894), F. von Stuck (*El balancín*, 1898) o Paul Klee (*Mujer en un árbol*, serie *Invencciones*, 1903), en registros estéticos diversos; los retratos de Anglada-Camarasa (*Sonia de Klamery*, 1913 y *Adelina del Carril de Güiraldes*, 1920-22); también podríamos mencionar el corpus creativo iniciado desde el Modernismo y el Art Nouveau más decorativo, o las sofisticaciones Art Dèco, en el ambiente de la afectada y ambigua bohemia de la Belle Époque, como productos de las fantasías fetichistas, los juicios morales estetizados y las figuraciones de pretendidas identidades femeninas.

Estos estereotipos<sup>6</sup>, lejos de desaparecer, han perdurado a lo largo del siglo XX, por ejemplo, de forma muy clara, a través de su actualización por parte de algunos movimientos de vanguardia, desde las propuestas metafísicas en ámbitos cercanos al Surrealismo, como las de Salvador Dalí (*Hidden Faces*, 1944), Paul Delvaux (*La aurora*, 1937) o Victor Brauner (*Camino filosofal*, 1940), hasta los híbridos reciclajes neo-expresionistas de la serie *Las mujeres y los árboles* del austriaco Siegfried Anzinger o la perpetuación de las miradas esencialistas en obras actuales, como las de José de Jesús Niño Torres, o las incluidas en la serie *Fantastic Images* de Scott Lefton.

La mítica alianza arbórea juega también malas pasadas, en las que de nuevo atisbamos impactantes posibilidades de trasiegos visuales. La alianza mujer-árbol puede revelar ataduras indeseables... o no. El árbol como soporte de la trampa. El árbol como sustento fetichista del deseo. Un recorrido que lleva desde las distintas versiones decimonónicas del maltrato de las hijas del Cid por sus maridos, según las abundantes y diferentes interpretaciones de la pintura decimonónica, hasta las ligaduras de Catherine Deneuve/Séverine en *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967).

Las perturbaciones y aberraciones visuales van más allá. Es el caso de las consecuencias que tiene sobre los seres humanos la rara enfermedad del virus del papiloma que hace desarrollar verrugas semejantes a raíces o cortezas por todo el cuerpo de los enfermos conocidos como «hombres o mujeres árboles». En paralelismo con la famosa mujer barbuda immortalizada por Ribera en 1631, siguiendo el gusto por representar «monstruos» de la naturaleza, estos enfermos hacen de sus desgracias un medio de vida, gracias al consumo por parte de un público que paga por contemplarlos. Conocemos a través de internet una macabra

6 Las propuestas de correspondencias y asimilaciones entre las mujeres y los elementos de la naturaleza son tan amplias como quepa imaginar. El catálogo de estereotipos se nutre de todo tipo de fuerzas elementales, el reino vegetal y floral, las estaciones del año, las horas del día, los astros y los animales, con particular inclinación hacia ofidios y felinos. A ello se suman los procesos de hibridación por los que las mujeres se convierten en sirenas, arpías, vampiras, esfinges, ondinas, ménades y demás bellas atroces.

y triste noticia ocurrida en 2005 en los Estados Unidos: «confunden a una mujer ahorcada de un árbol con un adorno de Halloween»<sup>7</sup>, que bien podría hacernos sopesar la bonanza del maridaje entre mujer y árbol, amén de reflexionar sobre la veracidad de la mirada, la ceguera del ajeteo urbano cotidiano, y las consecuencias extremas del mal gusto impuesto como norma y tradición. Tatuajes de dudoso atractivo y/o visiones deformadas de la naturaleza, causadas por los efectos psicológicos y ópticos de la pareidolia, podrían completar este particular jardín de los horrores fémino-arbóreos.

### 3. La apropiación del mito. Intervenciones femeninas y feministas

En 1916, Edith Södergran publicaba *Yo*, un poema en el que late la experiencia vital de la escritora:

Me dijeron que he nacido encarcelada,  
y aquí no veo rostro conocido.  
¿Era yo piedra que se tira al fondo?,  
¿era yo fruto que rompe la rama?  
Yazgo al acecho al pie del árbol susurrante,  
¿cómo me subiré por el tronco resbaladizo?  
Allá arriba me esperan las copas oscilantes  
donde podré sentarme a otear  
el humo de las chimeneas de mi tierra (Södergran, 1992: 33).

Como mujer y como creadora, Edith toma el rumbo de su propia vida. Un tronco es el instrumento aliado que le permitirá alcanzar una cima, metáfora de la liberación, del alejamiento de una realidad que se puede superar, desde el que contemplar el mundo con perspectiva. Las dudas le asaltan. El camino es difícil –un tronco resbaladizo– pero el anhelo existencial es más fuerte. El cuerpo y el destino de las mujeres, recreados, soñados, fantaseados, queridos y temidos por otros –por la autoridad que condena al aislamiento o a la invisibilidad– ahora le pertenecen, a pesar de las dudas y los miedos.

El árbol no será solo un recurso. La identificación también plantea otras vías. «Soy un árbol que destruirá la tormenta», afirma en *No consigo asir el calor de tu voz* (Södergran, 1992: 71). Lejos de ser el referente fálico, el sostén duro o mullido, o el lugar umbroso refugio de las diosas, de las musas y las ninfas, símbolo de la humedad peligrosa de la feminidad, el árbol ahora es un *alter ego* vigoroso, con capacidad de acción. La experiencia vital y el ejercicio creativo entablan una alianza poderosa. «En los elementos naturales encuentra no sólo sus símbolos y emblemas, sino los incentivos para poder seguir viviendo», afirma Javier Sologuren (2003). Y más que eso. Encuentra la reconciliación con un elemento arrebatado, manipulado y destruido que se convierte en metáfora de la determinación.

7 Por ejemplo se puede leer en <http://www.20minutos.es/noticia/60952/0/halloween/estados/unidos/>.

Porque en definitiva se trata de un problema de dominación masculina y de invisibilidad femenina como efecto. A este propósito, Virginia Woolf utiliza igualmente el símil del árbol en *Una habitación propia*:

Empezaba uno a inclinarse hacia un lado y hacia el otro, tratando de vislumbrar el paisaje que había detrás. No se sabía a ciencia cierta si se trataba de un árbol o de una mujer andando [...] Pero –aquí volví una página o dos, en busca de algo– lo malo es que cuando se halla a la sombra de la letra «I» carece de forma, como la bruma. ¿Es aquello un árbol? No, es una mujer. Pero... no tiene ni un hueso en todo el cuerpo (Woolf, 1929/2008: 164-165).

Pero como en todo discurso simbólico, la correspondencia entre la mujer y el elemento natural puede ser polisémica, pues como analiza Roberta Ann Quance:

Woolf nos ha dicho que la mujer, en cuanto objeto en un texto masculino, puede ser un árbol, y que también lo puede ser la mente de su creador, al haber expulsado de sí todo impulso femenino («honrada y lógica, dura como una nuez»), y así impedido que nada creciera a su sombra. No es, evidentemente, de desear que nadie sea un árbol, aunque, la verdad sea dicha, tampoco parece haber aquí ninguna alternativa, según Woolf, si predomina la mente cien por cien masculina. Esta es la mente que hace que una mujer se parezca a un árbol y que a su vez se vuelva ella misma árbol –áspera materia vegetal– sin sensibilidad que valga (Quance, 2000: 123).

El anhelo planteado por Södergran lo encontramos de forma recurrente en otros formatos artísticos que descubren, entre otras cosas, la variedad y eficacia de las perspectivas neo-esencialistas, así como ese carácter polisémico de la asimilación o relación de las mujeres con los árboles. En la película biográfica *Séraphine* (Martin Provost, 2008), la pintora, interpretada por una espléndida Yolande Moreau, se abraza al tronco de un roble de copa frondosa desde cuyas ramas después oteará el horizonte, protegida y feliz. El acto panteísta, nutricional, sensitivo y amoroso, se repite asiduamente, como un ritual vital cotidiano y necesario con el que alimentar el impulso creativo nocturno [Fig. 1].



Fig. 1. *Séraphine* (Martin Provost, 2008)

Y no es un asunto secundario en la película –y seguramente en el trabajo de la pintora– pues, como afirma Liliana Sáez, «la narración no se apoya en hitos fundamentales de la vida de estos dos personajes, sino en la rutina diaria de la iluminada y en el casual encuentro con su descubridor. Lo demás aparece velado, como un fondo difuso, como el marco de un cuadro, como una nota al pie, de manera contextual» (Sáez, 2010). Es el sentido del protagonismo de los árboles en sus obras –podemos recordar *L'Arbre de vie* (1928) o *L'arbre de Paradis* (h. 1928-30) (Museo



de Arte y Arqueología de Senlis). El árbol además establece un puente entre su aparente simplicidad y la determinación de su empeño. Es un aliado que plantea la inconsistencia de los juicios y prejuicios, amén de un motivo estético de gran belleza plástica. Y también contribuye a tambalear lo normativo, a desequilibrar lo establecido, a encumbrar la rebeldía inconsciente: ¿cómo esta mujer puede subir de forma aparentemente sencilla a un árbol? –diría un crítico cinematográfico puntilloso–, y ¿cómo encuadrar en la ortodoxia vanguardista semejantes creaciones pictóricas?, –pensaría su homólogo histórico-artístico–.

Si a Seraphine le hubieran cortado su espléndido árbol seguramente hubiera muerto con él. También las hermanas Lisbon. Jeffrey Eugenides perfila la intensidad asociativa de esas correspondencias esenciales en las muertes simultáneas de las jóvenes hermanas y de los olmos enfermos en *Las vírgenes suicidas*, la novela publicada en 1993. En la versión cinematográfica de Sofía Coppola (1999), la voz en *off* de uno de los chicos co-protagonista lo aclara al recordar la historia pasada: «El barrio empezó a morir, después de suicidarse las hermanas Lisbon. La gente lo percibió en los olmos enfermos, en la débil luz solar y en el declive de nuestra industria». Los olmos majestuosos sucumben al hongo del escarabajo holandés que, silencioso pero implacable, los infecta, secándolos hasta la muerte. Y siguen mostrando inexorablemente los síntomas de la enfermedad al tiempo que el resto de las hermanas acaban con sus vidas. En paralelo, las chicas languidecen en su enclaustramiento doméstico, no sin antes aferrarse a ellos para defenderlos de la tala que los funcionarios del Departamento de Parques deben ejecutar. Una expresiva metáfora literaria-visual de la comunión ante la diferencia, de la defensa ante la agresión. Como los olmos, las hermanas Lisbon son elementos observados, soñados, deseados, cercenados por otros, son piezas de una trama vista desde perspectivas ajenas. Para ellas la única iniciativa propia es el suicidio, un final asumido y desdramatizado, como una irónica venganza. Cecilia Lisbon, la más joven, y la primera suicida, se aparece a los chicos después de muerta, serena y segura, tumbada en uno de esos olmos, corroborando la alianza femenina con la naturaleza<sup>8</sup> [Fig. 2]. Es el árbol, de nuevo, el aliado de la feminidad y la atalaya-refugio desde la que agrandar una dimensión vital cerrada y castradora, insoportable. Una alianza que Coppola soluciona con el recurso del fantasma que apela a la imaginación masculina proyectada sobre las cosas.



Fig. 2. *Las vírgenes suicidas* (Sofía Coppola, 1999)

Pero insistimos en la diversidad semántica y visual de tales asociaciones. El ejercicio consciente de subirse a los árboles –o de estar subida a un árbol– puede

8 Susan Ballyn, en *La sombra en el jardín. La naturaleza en la poesía de Sylvia Plath y Ted Hughes*, recuerda que el olmo, consagrado a la diosa Artemisa, la diosa virgen, se asociaba en la antigua Grecia al espíritu femenino. En Quance, 2000: 131, nota 19.

también ser evidencia de un acto temperamental. La artista Anne Brigman es fotografiada por Alfred Stieglitz en 1912 en una toma en picado en la que la sensación de altura cobra un gran efecto [Fig. 3].



Fig. 3. Alfred Stieglitz, Anne Brigman, 1912

A través del singular y expresivo encuadre, el árbol parece servirle de trampolín desde el que tomar impulso, un impulso que habla de su determinación. Precisamente el tema principal en la carrera de la fotógrafa fue la íntima conexión entre el cuerpo de la mujer, preferentemente desnuda, y la naturaleza. En sus fotografías su adscripción pictorialista, deudora del simbolismo, resulta especialmente

evidente. Recordemos que fue una de las escasas mujeres profesionales que formó parte de uno de los círculos fotográficos más importantes de comienzos del siglo XX, el grupo Photo-Secession, y como la mayor parte de los ámbitos artísticos programáticos, eminentemente masculinos<sup>9</sup>. Y sin embargo hay un hecho que la singulariza como mujer-artista: la autorrepresentación e introspección de sus temas. El cuerpo femenino imaginado, estudiado, soñado, representado y descrito por hombres<sup>10</sup>—son incontables los desnudos finiseculares en toda su variedad, desde los más paternalistas y relamidos, hasta los decadentes y morbosos—, es sometido a un acto de reapropiación. Y lo hace sin renunciar al vocabulario representativo clásico del desnudo, pero sometiéndolo a una nueva visión mediante el contraste con un paisaje dramatizado que adquiere una dimensión renovada y sincera. En muchas de sus composiciones es su propio cuerpo desnudo el que posa en escenarios naturales, orquestando cuidadas puestas en escena para reafirmar el vínculo primordial de lo femenino en un hábitat natural, haciendo del árbol un motivo recurrente, apelando a una esencialidad, en ocasiones no exenta de contrariedad, y con ello planteando, *avant la lettre*, la complejidad de las identidades esenciales. En *Soul of The Blasted Pine* (1908, Metropolitan Museum of Art de Nueva York) [Fig. 4], la fotógrafa se alza sobre el tronco quebrado del pino con la vehemencia de quien quiere alcanzar un cielo, a pesar de la apariencia agreste y violenta del paisaje. ¿Qué desea con este autorretrato? ¿Fusionarse como alma de ese árbol o escapar de la maldición? ¿Encumbrarse fuerte y poderosa como esa naturaleza que la acoge o determinar su individualidad? Así como el tronco actúa de apoyo para alzar su cuerpo victorioso, pareciera que también este saliera del mismo regenerado, dejando atrás la piel antigua.

9 Aunque, como reconocen Butler y Schwartz citando a Pyne en *Modernism and the Feminine Voice: O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, Brigman rechazó etiquetas relacionadas con los roles femeninos o pictorialistas «She absolutely refused the role of castoff, either female or pictorialist» (Butler y Schwartz, 2010: 195-196).

10 Como Virginia Woolf denuncia en *Una habitación propia*, 1929.



Fig. 4. Anne Brigman, *Soul of The Blasted Pine*, 1908



Fig. 5. Anne Brigman, *Invictus*, 1925

El motivo es recurrente en la obra de Brigman. En *Invictus* (1925, Library of Congress, Washington) [Fig. 5] del árbol abierto en canal, pero muy bello, modelado por el viento en su flexibilidad, de nuevo nace un cuerpo de mujer renovado, *invencible*. El ejercicio fotográfico se acompaña de un texto revelador del pensamiento estético de la artista que resulta igualmente un alegato vital. Brigman relata el valor de sus travesías por el Desolation Valley y el lago Echo (Eldorado County, California) a donde acude a finales de julio de 1925 acompañada de su cámara Korona View (4x5), una muda de ropa, unas botas altas, el saco de dormir y un par de libros: *Hojas de Hierba* de Walt Whitman y *Hacia la democracia* de Edward Carpenter, con quienes comparte una experiencia mística que necesita de la materialidad (Brigman, 1926, en Palmquist, 1995). Y acude con un objetivo muy claro: «I wanted to go and be free». No es exactamente la inquietud por trabajar lo que motiva el viaje, sino la necesidad de la experiencia del despojo y del desapego para lograr un reencuentro: «I wanted to forget everything except that I was going back to heaven, back to heaven in my high boots, and trousers, and mackinaw coat. That was all I wanted». Ese anhelo de libertad está asociado directamente con la vivencia, y si bien puede contemplar una aspiración espiritual, esta se hace compatible con la motivación física. Quizás para desentrañar engaños con Whitman y revelar lo que somos: «nos transformamos en plantas, en troncos, follaje, raíces, corteza» (*También nosotros hemos sido engañados mucho tiempo*) (Whitman, 1994: 143). O porque, como el poeta, el ansia trascendente de libertad y de determinación se reafirma escuchando a la naturaleza y con ella sabrá «encarar la noche, las tormentas, el hambre, el ridículo, los accidentes, los fracasos, como hacen los árboles y los animales» (*Imperturbable*) (Whitman, 1994: 32). En la fotografía, el cuerpo femenino se yergue victorioso desde el tronco, apoyándose en él, mimetizándose con él, pero también despojándose del mismo: «Storm and stress well borne made it strong and beautiful. I climbed into it. Here was the perfect place for a figure; here the place for the right arm to rest, and even though my feet were made clumsy by boots, I could see and feel where the feet would fit perfectly into the cleft that went to its base» (Brigman, 1926, en Palmquist, 1995). Pero también el relato de su encuentro con este

fantástico enebro en el paraje californiano, fuerte, vigoroso y hermoso, le sugiere nuevas asimilaciones, como la que le recuerda a la Victoria de Samotracia, cuyas alas desplegadas al viento son representadas en la imagen con los brazos alzados.

La relación de Brigman con la naturaleza nos parece por tanto ambivalente: por un lado en íntima comunión, oculta como un elemento más del medio natural, pero por otro, parece desasirse de ella, en un acto de regeneración que quiere revelar el sino vital de las mujeres. Como proclamara William Ernest Henley en el poema *Invictus* (escrito en 1875 y publicado en 1888 en *Libro de Poemas*), Brigman parece gritar a los cuatro vientos: «Soy el amo de mi destino,/ soy el capitán de mi alma»<sup>11</sup>. La comprensión de la comunión con el medio natural cohabita con la extrañeza del misterio. Así, en *The Lone Pine* (1908, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) [Fig. 6], o en *Storm tree* (1915, Museum of Modern Art, Nueva York), la convivencia



Fig. 6. Anne Brigman, *The Lone Pine*, 1908

natural ha dado un paso más al provocar la metamorfosis del cuerpo femenino que imita las formas de las ramas, invocando a la tormenta o participando de la soledad del árbol. Una práctica de ocultación-manifestación recurrente en la práctica feminista posterior, como bien ha estudiado Maite Méndez (2007, 2009).

Desde posicionamientos femeninos y feministas las artistas se han apropiado de sus propios cuerpos y de buena parte de los estereotipos fijados sobre ellas. Les pertenece por derecho propio. Significa el retorno esencial de la mujer

a la naturaleza con la que se funde, con la que recupera el sentido positivo de su ser tierra madre, depositaria de los dones de la misma, bienes sustraídos por la mentalidad patriarcal y misógina, para tornarlos negativos, para manipularlos o estigmatizarlos<sup>12</sup>. Aunque también para llevarlos a otros lugares mediante ejercicios de traslación. La acción, *Translacions. Dona-arbre* realizada por Fina Miralles en noviembre de 1973 en Sant Llorenç de Munt, (Colección Ajuntament de Sabadell, Museu d'Art de Sabadell) perfila un ejercicio conceptual de integración entre naturaleza y creación (Mayayo y Aliaga, 2013: 59) [Fig. 7]. La secuencia fotográfica muestra a la propia artista hundida en la tierra, «plantada» como un árbol. El hecho de estar vestida y el gesto hierático e impasible inciden en el carácter paradójico del esencialismo que ve trasladadas sus lecturas a otros terrenos: el extrañamiento que produce la confrontación entre lo natural y lo artificial-cultural, o la subversión de las representaciones tradicionales que han vinculado a lo largo de la historia a las mujeres con el medio natural. En este mismo aspecto incide Assumpta Bassas Vila a propósito de su obra: «la revolución de las mujeres tiene lugar también en el

11 Seguimos la traducción de Juan Carlos Villavicencio en *Descontexto: Arte/política/cultura*, marzo 2010, en <http://descontexto.blogspot.com.es/2010/03/invictus-de-william-ernest-henley.html>.

12 Véase el capítulo «El regreso a la naturaleza y la gran diosa», en Carro, 2010: 182 y ss.

ámbito de la representación visual cuando este no se propone directamente como un campo de batalla, sino que se arriesga como origen de un nuevo imaginario de creación» (en Mayayo y Aliaga, 2013: 245). Seguramente un imaginario de creación femenina y feminista con el que trastocar las hegemonías de los discursos patriarcales sobre la representación.

Estos ejercicios son definidos por la artista Ana Mendieta en términos más esencialistas:

Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero, es una manifestación de mi sed de ser (en Ruido, 2002: 98).

En las obras que forman parte de la serie *Siluetas*, el cuerpo de Mendieta marca la tierra, la quema, la perfora introduciéndose en ella, o se mimetiza con los elementos naturales, hasta desaparecer, acciones que, como ha analizado Maite Méndez, han sido interpretadas desde argumentos biológico-biográficos y políticos, es decir, como resolución de problemas personales y sociales –reparaciones de traumas, ritual de purificación, mediante el cual la mujer sagrada, no es profanada por el deseo del hombre– y también, haciendo de lo personal una cuestión reflexiva y activa más amplia, referida a la problemática de la desigualdad o la liberación femeninas, y el dominio masculino (Méndez, 2007: 95-98). En *Árbol de la vida*, la acción realizada en Old Man's Creek (Iowa, 1976) (The Estate of Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York), el ritual pasa por la fusión-disolución de su cuerpo en el tronco. Pero podría entenderse también como una confirmación de su fortaleza, por redundar, con su cuerpo erguido y la piel transmutada en barro, hojas y ramas, en la verticalidad del grandioso árbol que sale de la tierra firme. Tronco como sostén y reafirmación [Fig. 8].



Fig. 8. Ana Mendieta.  
*Árbol de la vida*, 1976



Fig. 7. Fina Miralles.  
*Translaciones. Dona-arbre*, 1973

Utilizando estrategias visuales de camuflaje, aunque desde planteamientos diferentes, Francesca Woodman y Carmen Mariscal apelan también a estas correspondencias entre el cuerpo femenino y la naturaleza en algunas de sus obras. A partir de la autorreferencia se proponen transmutaciones o



Fig. 9. Francesca Woodman.  
*Untitled*, 1980 (detalle)

mimetismos con árboles, troncos o cortezas, para presentar la paradoja de la condición femenina. Una identidad forjada en torno a la contradicción entre la esencialidad inherente y la construcción social-cultural de dicha identidad. En *Untitled* de 1980 (George y Betty Woodman) [Fig. 9], Woodman registra esta paradoja como proceso, secuenciando los distintos niveles de mimetismo y metamorfosis con la corteza de los árboles: la asunción de una segunda piel que no oculta que ha sido prestada, las cortezas, que más parecen vendajes, y, por último la paradoja entre la aparente fragilidad y la dureza y rugosidad del tronco (Ruiz, 2009: 204-205).

En las fotografías de la serie *El doble* (2006), Carmen Mariscal (colección de la artista) fusiona su propio cuerpo con un tronco –en otras ocasiones con un muro desconchado– [Fig. 10]. En el proceso de fusión, las hendiduras y grietas se imprimen en la piel. Lejos de la desaparición o la ocultación, el cuerpo femenino se define, se enuncia. Trabajando desde la feminidad –en palabras de la propia artista–, Mariscal alude al tiempo, a sus huellas, a la necesidad de mostrar cuerpos vivos, reales que sienten y no cuerpos fabricados e impuestos (Ruiz, 2009: 198-199).



Fig. 10. Carmen Mariscal. *El doble*, 2006

La extrañeza es una consecuencia –podría ser también causa– del trabajo de estas artistas mujeres. Y lo es de forma recurrente. Porque la extrañeza espolea. Igualmente paradójica es la obra *Camouflage* de la serie *Commedia dell'arte* (2008) de la fotógrafa Noelia García Bandera (De la Torre y Rueda, 2010). El hilo conductor de la serie utiliza la *moretta*, la máscara veneciana que las mujeres debían sujetar con los dientes, imposibilitando el habla. En esta fotografía el silencio impuesto, el anonimato, la invisibilidad,



Fig. 11. Noelia García Bandera. *Camouflage*, 2008

se potencian con el efecto del camuflaje. Pero creo que la lectura no es tan directa. El elemento arbóreo con sus troncos firmes y su follaje frondoso, sirven también como descanso, como atalaya o refugio desde los que mantenerse a salvo.

Otros proyectos feministas alternativos están reconstruyendo la historia de las relaciones entre las mujeres y la naturaleza, desde el ecofeminismo de partida de finales de los setenta, hasta las

tendencias constructivistas más recientes, como los ecofeminismos espiritualistas del Tercer Mundo, los grupos feministas pacifistas o el feminismo ecologista<sup>13</sup>. A través de diferentes lecturas y aun partiendo de premisas dispares, estas distintas propuestas del tándem feminismo-ecología, abogan por un reencuentro de las mujeres, y por extensión de toda la humanidad, con la ancestral vinculación entre naturaleza y fuerza femenina. Para ello el cuerpo se convierte en un instrumento desde el que mirar, hablar, leer, sentir y actuar el mundo en clave femenina. En otro orden de cosas, Teresa Moure remite a las mujeres como depositarias de la palabra y disidentes, entendiendo que ser disidente hoy supone

Rechazar todas las formas de represión: el sexismo, el racismo, la discriminación por razón de edad, los intereses que sustentan la lucha de clases, la colonización del Tercer Mundo, el injusto dominio que ejercemos sobre la naturaleza [...] Con ello tendremos una nueva forma de concebir la naturaleza, una nueva ética, una nueva política [...] un arte renovado, una nueva literatura (Moure, 2007: 32-33).

No obstante, las formas de abordarlo difieren. Desde posicionamientos ecologistas y en trabajo colaborativo, Riitta Ikonen reflexiona sobre diversos aspectos, no expresamente feministas, pero sí femeninos en el sentido de que son las mujeres artistas las que en los últimos años están denunciando la destrucción de la naturaleza, los efectos de la contaminación y del capitalismo en las ciudades<sup>14</sup>. Sus trabajos son reivindicativos desde la implicación – al intervenir sobre los espacios y las situaciones sobre las que se trata– y el humor irónico. En la serie *Bird and Leaf* (2007), Ikonen encarna elementos de la naturaleza, adoptando el disfraz de hoja en el que «intenta reflexionar sobre la añoranza sentimental del artista por volver a la naturaleza»<sup>15</sup>. Sin embargo la imagen, de nuevo resulta paradójica, porque estas hojas y pájaros vivientes, en confrontación con el paisaje sobre el que deambulan hacen ver la imposibilidad de esa vuelta.



Fig. 12. Riitta Ikonen. *Bird and Leaf*, 2007

13 Destacamos, entre otros, los trabajos de Vandana Shiva, María Mies, Alicia H. Puleo o Anna Bosch.

14 Desde perspectivas ecologistas nos encontramos casos sorprendentes que han deparado experiencias registradas en fotografías documentales muy interesantes. Nos referimos a Julia Butterfly Hill, predestinada desde el nacimiento –según cuenta en su propia biografía–, como no podía ser de otro modo dados sus naturales apellidos y su crianza errante en contacto con la naturaleza, a convertirse en noticia periodística. La joven vivió durante dos años en Luna, una secuoya milenaria de Stanford, California, destinada a desaparecer por los efectos de la deforestación. Véanse, por ejemplo: <http://www.juliabutterfly.com/> y [http://www.lareserva.com/home/julia\\_butterfly\\_secuoya](http://www.lareserva.com/home/julia_butterfly_secuoya).

15 <http://www.riittaikonon.com/projects/bird-leaf/>.

#### 4. Asimilación y autorrepresentación como determinación. Rastreado algunas conclusiones

Comenzaba planteando, entre otras cuestiones, la recurrencia en la representación de un asunto que estrecha vínculos entre los árboles y las mujeres y sus cuerpos. Y además esto ocurre en contextos cronológicos, histórico artísticos y culturales muy amplios y distantes, circunstancia que diversifica el sentido de estas asociaciones, las intenciones y el carácter de algunas de sus manifestaciones. Especialmente intensa se muestra en el ámbito finisecular bajo las propuestas simbolistas o modernistas. Con estas poéticas asistimos a la consolidación y materialización de una pretendida esencia femenina en su sentido etimológico más literal, aquel que la define como «características permanentes e invariables que determinan a un ser o una cosa y sin las cuales no sería lo que es», es decir, forjando una identidad constitutiva del ser.

La crítica y las prácticas artísticas feministas han evidenciado la condición construida de semejantes asociaciones o bien las han reinterpretado desde la apropiación. Dafne, convertida en laurel por la mirada-persecución-posesión del otro, se empodera cuando asistimos a una reconversión del sentido del mito como voluntad propia de ocultación, de escape, de salvación, en un ejercicio de transformación que en realidad reafirma.

Por tanto la apropiación del mito desde posturas femeninas y feministas se plantea como un acto de intervención y de determinación desde experiencias vitales propias. Solo apropiándose del mito, y con ello de la potestad de la representación, las artistas transitan desde la pasividad de lo creado, inventado o imaginado por otros, a la acción y la decisión propias. Y esto ocurre mediante fórmulas diversas y desde propuestas dispares.

Reflexionamos sobre la posibilidad de explorar la alianza con los árboles para contemplar el mundo en perspectiva lo que supone ser objeto y sujeto a la vez. El árbol aparece asimismo como aliado, instrumento o recurso metafórico: para la liberación, para el cuestionamiento de las identidades y la revelación de sus paradojas, para la crítica a los esencialismos contruidos por cuenta ajena, para el empoderamiento, para la responsabilidad ecofeminista, desde un nuevo diálogo con la naturaleza capitaneado por mujeres comprometidas con el medio ambiente y la mejora de las condiciones de vida.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (1887): *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005 (traducción de Rafael Alberti).
- BORDIEU, Pierre (1998): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2007 (traducción de Joaquín Jordá).
- BRIGMAN, Anne (1926): «The Glory of the Open», *Camera Craft*, vol. 33. N° 4 (abril), pp. 155-163, en PALMQUIST, Peter E. (ed.) (1995): *Camera Fiends & Kodak Girls II: 60 Selections By and About Women in Photography, 1855-1965*, Nueva York, Mid-march Arts Press.



- BUTLER, Cornelia y SCHWARTZ, Alexandra (eds.) (2010): *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2010): *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea.
- CASANOVA, Eudaldo y LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- COBO BEDÍA, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean-Jacques Rousseau*, Madrid/Valencia, Cátedra/Universitat de València.
- COHEN, Claudine (2003): *La mujer de los orígenes. Imágenes de la mujer en la prehistoria occidental*, Madrid/Valencia, Cátedra/Universitat de València, 2011 (traducción de Eva Teixidor).
- DE LA TORRE AMERIGUI, Iván y RUEDA GARROTE, Juan Fco. (2010): *Noelia García Bandera. Commedia dell'arte*, cat. exp., Sevilla/Madrid, Consejería de Cultura/Ministerio de Ciencia e Innovación.
- DIJKSTRA, Bram (1986): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid/Barcelona, Debate/Círculo de Lectores, 1994 (traducción de Vicente Campos).
- GIMBUTAS, Marija (1989): *El lenguaje de la diosa*, Madrid, Dove, 1996 (traducción de José M. Gómez-Tabanera, dir.).
- LE BRETON, David (1990): *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995 (traducción de Paula Mahler).
- MAYAYO, Patricia y ALIAGA, Juan Vicente (eds.) (2013): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, cat. exp., Madrid, This Side Up/MUSAC/Junta de Castilla y León.
- MÉNDEZ BAIGES, Maite (2007): *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.
- MÉNDEZ BAIGES, Maite y PIZARRO, Pedro (comis.) (2009): *Camuflajes*, cat. exp., Madrid, La Casa Encendida/Caja Madrid Obra Social.
- MOORE, George (1918): «Memories de Degas», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 32, febrero, Disponible en: [https://archive.org/stream/burlingtonmagazi32londuoft/burlingtonmagazi32londuoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/burlingtonmagazi32londuoft/burlingtonmagazi32londuoft_djvu.txt)
- MOREL, Jean-Paul (comp.) (2012): *Edgar Degas. Je veux regarder par le trou de la serrure: Textes, lettres et proposchoisis*, París, Fayard/Mille et une nuits.
- PEDRAZA, Pilar (1991): *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.
- QUANCE, Roberta Ann (2000): *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, A. Machado Libros.
- RUIDO, María (2002): *Ana Mendieta*, San Sebastián, Nerea.
- RUIZ GARRIDO, Belén (2009): «Carmen Mariscal», «Francesca Woodman», en MÉNDEZ BAIGES, Maite y PIZARRO, Pedro (comis.): *Camuflajes*, cat. exp., Madrid, La Casa Encendida/Caja Madrid Obra Social, pp. 198-203 y 204-213.
- SÁEZ, Liliana (2010): «De la intuición al lienzo. Séraphine. Martin Provost, Francia, 2008», *El espectador imaginario*. N° 14, julio/agosto, <http://elespectadorimaginario.com/pages/julioagosto-2010/criticas/seraphine.php>.
- SÖDERGRAN, Edith (1992): *Antología poética*, Madrid, Visor (traducción de Jesús Pardo).

- SOLOGUREN, Javier (2003): «Edith Södergran: Sombra del porvenir», *Hablar de poesía*. N° 9, <http://hablardepoesia.com.ar/numero-9/edith-sodergran-sombra-del-porvenir/>.
- WHITMAN, Walt (1855-1897): *Poesía completa*, vol. 1, Barcelona, Ediciones 29, 1994 (traducción Pablo Mañé).
- WOOLF, Virginia (1929): *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2008 (traducción de Laura Pujol).

Recibido el 24 de febrero de 2016  
Aceptado el 14 de junio de 2016  
BIBLID [1132-8231 (2016): 127-144]